戯曲及び戯曲作家について

岸田國士

レオン・ドオデが、ジュウル・ルナアルの芸術を指して、「小ささの偉大さ」と呼んでゐるが、そのジュウル・ルナアルは、芸術家としてのエドモン・ロスタンをまた、「月並で、しかして、偉大」と評した。この二つの「偉大」といふ言葉には、それぞれ、評者の「使ひ癖」も現はれてゐるらしいが、兎も角、このパラドクサルな讃辞は、私に、作家の稟質といふ問題を考へさせると同時に、芸術の本体について少しく視野を拡げさせてくれるやうに思ふ。

私は、先づここで、戯曲のことについて語りたいのだ。さて、それを始めるに当つて、上述のやうな前置

きが自然に浮んで来た。これは畢竟、私自身が、戯曲作家として、絶えず自分の仕事の上にもつ希望と疑ひから出てゐることはいふまでもないが、更に、公平な立場から、といふ意味は、一個の芸術愛好家としての見地から、文学の一様式たる戯曲の地位が、「文学的標準」に於て、他の様式、例へば小説に比して、遥かに「卑い」といふ概念を肯定し、しかも、その概念に、理論として一応の反駁を加へたいからである。

ここに、戯曲といふものに対する一つの観方がある。――それは、文学の一様式として、あらゆる文学的規範のうちに、他の諸様式と同一角度からの批判に堪へ

なければならぬものであり、小説を計る尺度は直ちに戯曲を律する尺度であつて差支へないとするもの、即ち、上演によつて生じる効果、又は、舞台化を想像しての価値は、おのづから別であつて、それは、文学としての戯曲批評の圏外であるとする解釈に従ふものである。

この議論は、文学の純粋性を飽くまでも高め育くむ上に於て、たしかに熱情に富む態度であるが、一方これとやや異つた観方をすることもできるのである。

それは、戯曲を文学の一様式として取扱ふことに反対はしないが、「戯曲文学」は、要するに、「詩文学」

でも、「小説文学」でもないのであつて、戯曲を計るのに、小説を律する尺度を以てすることは凡そ意味をなさず、従つて、戯曲批評なるものは、その戯曲の上演、即ち舞台化の創造的全面を予想し得なければ、断じて成立たぬばかりでなく、そこにのみ、所謂、文学的価値の問題が悉く含まるべきであるとする解釈である。

この議論は、私に云はせれば、文学の多様性を徹底的に主張するものとして、十分注意に値し、且つ、演劇芸術の進化と独立のために、誠に気強い態度であるが、果して、さう云ひきることが「必要」であるかどうか。

そこで、再び、本文の前置きに帰らなければならぬ。ジュウル・ルナアルが、エドモン・ロスタンの戯曲（芸術）を評して、「月並で、しかして、偉大」と云つた意味は、察するに、彼れエドモン・ロスタンは、「小説家ルナアル」の眼からは「月並」であり、「劇詩人ルナアル」の眼からは「偉大」だつたのではないか。言ひ換へれば、仏蘭西劇壇の巨星ロスタンの芸術は、文学一元論者の前では、その価値の大部を失ひ、戯曲至上主義者の前で、初めてその文学的光芒を放つのであらうか？

ところで、私は、仏蘭西の文壇に於てさへも、当時

ルナアルの如き「ロスタン評」を数多く見かけない事実を指摘したいのである。つまり、ロスタンは、「偉大な」芸術家であると奉るもの、「月並な」作家にすぎぬと断ずるもの、この二つの党派が、それぞれ対立して相降らなかつたことである。

　この一例をもつてしても、戯曲批評の角度乃至観点に、どこか「曖昧さ」を感じないものはあるまいと思ふが、それも、まだ、幸ひにして仏蘭西の如く、戯曲が常に舞台を通じて発表され、作者の創造が作者の欲する俳優によつて遺憾なく評者の前に繰りひろげられる場合なら兎も角、わが国に於ては、少数の例外を除

き、多くの新作戯曲が、殆んどすべて、活字のみによつて世に問はれなければならぬ状態にあつては、この「曖昧さ」が、一層痛切に、われわれの問題となるのである。

ここでは、しばらく、「偉大」などといふ言葉を差控へよう。今日、何人と雖もルナアル流に、「月並で、しかして、達者な」脚本作家を、現在の日本に於て二三挙げることができるだらう。そして、これらの作家は、その「月並さ」のために、所謂、「文学的批評」の圏外に置かれてゐる。私は、それを、必ずしも不当とは思はぬ。何故なら、その「月並さ」は卑俗に近く、その

「達者さ」は、多く「職業的熟練」にすぎぬからだ。しかしながら、それと同時に、「月並で、しかして、優れた」戯曲を、わが文壇の批評家は見逃がしてはゐないだらうか。しかも、その優れた部分こそ、戯曲のために、「月並で」あることをさへ幾分救つてゐるのだ。この観方から、「戯曲文学」の領域が開けて来るのだと思ふが、どうであらう。

さて、かういふと、私は、前に述べた「戯曲至上主義者」の仲間と見られる惧れがある。そこで、私の意見を述べることにする。

第一に断つておきたいことは、如何なる意味に於て

も、理想から云へば、小説と戯曲とは、同じ尺度をもつて計るべきだといふ意見に、私は賛成したいことだ。

これはつまり、人間の感受性が、極度に発達してゐれば、「言葉」の芸術は、帰するところ、単一な幻象(イメエジ)に到達すべきものであり、小説的価値と戯曲的価値とは、微々たる形式の限界を越えて、叡智のあらゆる襞に作用することは想像に難くない。

これを、逆に考へれば、最も純粋且つ豊富な文学的作品は、その頂点に於て、一切の類型を超越した「美」の創造を企ててゐる。

小説だ、戯曲だと騒ぐのは、抑も末の末だ。

悲しい哉、私は、まだ、文学に対して、それ程の野心はもてない。そこで、小説だ、戯曲だと騒ぐわけであるが、まあ、そこまで突きつめて考へないまでも、既に、これまでの経験に於て、甚だ「戯曲的」なる戯曲、必ずしも優れた戯曲でなく、甚だ「小説的」なる小説、必ずしも芸術的価値ありとは云へないことを気づいてゐるし、殊に、意外とも云ふべきは、嘗てある小説の朗読を聴いて、私は、すばらしい「戯曲的」感動をしみじみと味つた記憶がある。

そして、更に、声を大にして云ひたいことは、古来、東西の戯曲作家を通じ、その作品の芸術的高さを以て

論じるなら、これを純然たる「戯曲」としてみる時に於てすら、大多数の専門戯曲作家は、小数の小説家兼戯曲作家に、遠く及ばない事実を発見するのである。

私は、少し、小説家の肩を持ちすぎたやうだ。

誰でも云ふことであるが、なるほど、小説は一人で読むものであり、戯曲は多数に見せるものだ。それゆゑ、小説は、いくら「高踏的」でもかまはないが、戯曲は、ある程度まで「普遍性」をもつてゐなくてはならぬ。従つてこの二つのものを、芸術的深遠さ乃至潔癖さに於て比較することは、元来無理である――と。

しかし、私は、戯曲を多勢に見せるものと限る因襲

的見解に服し難い。ここに少々贅沢な演劇愛好者がゐて、自分一人が見物するための劇場を設備し、自分一人のために俳優を傭つて、静かに幕をあげさせることが、果して不可能だらうか。

これは、だが、譬へである。私の云はうとすることは、さうでもしなければ、上演の望みがないやうな戯曲も、ある種の「読者」をもつことに依つて、立派に、「戯曲的生命」を伝へ得る機会があるといふことだ。

随分廻りくどいことを並べて来たが、いよいよ、本論にはひることにする。

戯曲を文学として読む場合に、作者の幻象(イメエジ)が、その

まま読者の幻象となり得ることを、戯曲作家と雖も、小説作家と等しく期待してゐるのである。戯曲作家は、普通、「舞台を頭に置いてゐる」と云ふが、これが、「舞台など頭に置いてゐない」読者、乃至批評家の気に入らぬところらしい。しかし、さういふ手前味噌は意にかけない方がよろしい。万一「舞台」を頭におかなければ、面白くないやうな戯曲があれば、「舞台」を頭においても面白くないに極つてゐるのだ。ただ、「舞台」といふ言葉を、「戯曲の世界」又は、「戯曲の時間的空間的生命」といふ意味に解すれば、それはまた別だ。つまり、さうなると、劇場や俳優は問題でなく、作家

の観察と想像が描き出す物語の一場面を、記憶と連想によつて立体化し、耳と眼の仮感にまで歴々と訴へ得る能力、これさへあれば、どんな戯曲でも、隅々までわかる道理である。そして、そこに、一脈の生命感をとらへ得たら、その戯曲は、読まれたことになるのである。

当り前のことのやうだが、実際は、なかなか、これだけの仕事が、相当の修業（？）を必要とするので、第一に多くの読者に欠けてゐるのは、記憶の集中と、耳を通じて感じなければならぬ心理的リズムのキャッチだ。

小説の鑑賞は、どちらかと云へば、印象の継続から成立つが、戯曲の鑑賞は印象の積み重ねである。

翻つて、現在のわが戯曲壇を顧みてみよう。

私は、今まで、戯曲批評に対する意見らしいものを述べたが、それは同時に、多くの戯曲作家――殊に、これから世に出ようとする人々と共に、私自身も亦、更めて取上げるべき問題なのだ。

今日、新しい戯曲に関心をもつ人々は、異口同音に、かう叫ぶのである。

「昨日までの戯曲は、あまりにも文学的であつた。今日以後の戯曲は、より舞台的でなければならぬ」と。

固より、新しい戯曲に志すほどの人々は、既成俳優の舞台に何等期待をもち得ぬことは云ふまでもなく、ここに云ふ舞台とは、より理想的な、より自由な舞台を指してゐることはよくわかるのであるが、さて、「文学的」であることが、「舞台的」でないといふ宣言には、可なりはつきりした条件をつけておかなければならぬと思ふ。即ち、「文学的」とは、狭い意味に於てであり、「舞台的」とは、新しい意味に於てであるといふ条件だ。

なぜなら、私は、今日までの戯曲が、少しも、広い意味に於て「文学的」であつたとは考へられず、また、これまでの所謂、「文学的戯曲」の中にも、旧い意味で

は、「舞台的」でありすぎたものさへ決して少くないと思ふからである。

私の考へでは、これからの戯曲が、その文学性を徹底させることによつて、より「舞台的」に進化の道を辿る以外、演劇は遂に滅びる運命にあるのだ。これは、演劇を文学に従属させよといふ意味ではない。寧ろ演劇が、文学の領域を拡大させ、文学に於ける戯曲の分野を、豊饒にし、且つ、多彩ならしめる、貴重な、そして、伝統的なる役割を継続しなければならぬといふのである。

そこで、最後の問題として、多くの戯曲が、殊に、

わが国現代の所謂芸術的新戯曲が、何故に、文学的レベルに於て、平均、小説の下位にあるかといふ機微な点を暴いてみよう。

第一に、小説は、古来、わが国でも、既に幾人かの巨匠を生み、その光輝ある伝統は、十分に、現代の中に育つてゐる。然るに、戯曲の方面では、舞台の偏質的発達と共に、その伝統は、外国文学の移入によつて中断され、現代の新戯曲壇は、文学的に栄養不良の「親無し子」である。

第二に、これは屢々云つた通り、優れた現代演劇のない国に、優れた劇作家の出る筈はなく、偉大な才能

はまた偉大な自己愛護者であるから、名優の出演望み難き現代劇など書くよりも、小説を書いて、直接その価値を世に問ふことに、満身の熱情を燃え立たせるのである。

第三に、余程、偶然の機会に、戯曲的表現に興味を覚えたものでなければ、大概の作家志望者は、文学的野心の対象を、分野の広い、好いお手本のある小説に向け、教養の高まるにつれて、また、自信がつけばつくほど、標準の低い戯曲からは絶縁してしまふのである。

これに反して、文学的稟質の稀薄な、それでゐて、

徒らに名誉心の強い青年が誤つて文学雑誌など読み耽り、偶々素人劇団の舞台でも見て歩くと、すぐに書いてみたくなるのは、「自分たちが喋るやうに書ければいいらしい」戯曲なのだ。

第四に……。もうこれくらゐでよからう。こんなことをいくら云つてみても愉快ぢやない。それより、実は、かくの如き情勢のうちから、やはり、優れた戯曲作家が、これからは、少くとも、出て来て出て来られないことはないといふ希望を、私は持つてゐるのである。

やや予言めくが、かの、トオキイの出現はなにより

も、その機運を促進させるのではないだらうか。理由は簡単である。そこには、翻訳劇の埋め合せをするものがあるからだ。

さてまた、この辺であと戻りをしよう。

私は、この文章の中で、しきりに、「文学的」といふ言葉を用ひた。ことによると誤解を招くと思ふから、もう一度、その意味を明らかにして、次の議論を進めて行かう。

早速例を挙げることにするが、仏蘭西十七世紀の大作家に、ボッスュエといふ博学な坊さんがある。この坊さんは、職業柄、その書くものは、文学として類の

少い「弔詞」といふ形式であり、これがまた仏蘭西古典文学の傑作である。

　この「弔詞」は、私の見るところでは、小説よりも、戯曲に近く、誠にルイ十四世時代の「演劇時代」を思はせるものである。これを若し、戯曲の中の、更に特殊な一形式に結びつければ、云ふまでもなく、「独白（モノロオグ）」なのである。ラシイヌ、コルネイユの有名な「長白（チイラアド）」も亦、これに髣髴たるものがあると云へよう。

　また、同じ時代の、卓抜な閨秀作家、ド・セヴィニエ夫人の同著作は、悉くこれ、「書簡」である。彼女の娘に宛てた惻々たる母の声だ。舞台的独白の一見本だ。

これらの二作家は、何れも、その文学的稟質に於て必ずしも「戯曲家の息（スツフル）」を感じさせるとは云へないが、偶々、かくの如き特殊な形式を選んだことによつて、「戯曲的」領域にまで、その才能の一端を光らせてゐるのである。

ところが、同じく「書簡」を通じてみたフロオベエルや、夏目漱石などになると、その文体のもつリズムが、「戯曲的な」何ものをも感じさせないのみならず、ここでは、却つて、「小説的」な事象の把握が目立つて来る。

そして、極端な例になると、名小説家モオパッサン

の「戯曲」なるものが、「戯曲的」に、申分なく「月並な」ものであり、谷崎潤一郎氏の傑作「盲目物語」が、その「独白」といふ戯曲に近き形式に拘はらず、意識的にもせよ、見事に「戯曲的」な分野から離れてゐるのである。

そこで、私は、ひそかに思ふのであるが、「戯曲的表現」を生む作家の稟質といふものは、「小説的表現」を生むそれと、同時に、裏表の関係で一作家のうちに存在し、ある作家は、主にその一面を、またある作家は他の面を育て上げて行くのではないか。そして、その両面に挟まれた部分が、創造的中枢の働きをする一個

の詩的精神に違ひないのだ。

このナイィヴな比喩を、思ひ切つて、もう少し敷衍させて貰ふ。

この両面は、文学的活動の総ての面ではないが、やや対蹠的な位置にあるもので、その活動期は、自然に委す時は、作家の年代に応じて、「小説面」が先へ、「戯曲面」がやや後れて来るものであるらしい。これは、前に述べた創造中枢の訓練が、先づ「抒情詩の面」を通じて行はれ、次で、小説の面といふ順序を踏むのが普通であり、戯曲の面は最も複雑で殻が固いといふやうな理由から、その面を通じては、余程の天才か、文

学的壮年期に達した作家でない限り、内にあるものを滲み出させ、外にあるものを吸収することが困難なのである。そこで、大方の凡庸な才能は、若年にしていきなり戯曲に手を染めたが最後、ただ、その面の処理と飾り立てに忙殺され、遂に、僅かでもあつた文学的創造の芽を、むざむざ枯らしてしまふのである。

この一項の結論を急げば、年少にして文学に志すものは、先づ抒情詩の面に熱情を集中するのが自然であるが、偶々、これを飛び越えて、小説の面に興味が触れたとしても、それはまだ、多少の「背伸び」によつて、「小説らしきもの」を書くことができるであらう。

しかしながら、万一、二十歳にして戯曲に傾倒し、自ら、筆を執らうとするものがあつたら、先づ、天才の折紙をつけて貰はなくては、危険である。

これは、要するに、戯曲家的稟質の成長は、想像よりも観察に負ふところが極めて大からである。

この一文は、「戯曲及び戯曲作家について」時評的な感想を纏めるのが目的であつたが、徒らに、空言を弄した傾きがないでもない。殊に、読み返してみて気になるのは、聊か傍若無人な八つ当りだ。読む人によつては滑稽であらうが、私は、この蕪雑な感想を、将に興らんとしつつある新戯曲時代のために「捧げ」たつ

もりだ。
「月並で、しかして、偉大」な戯曲が一つでも出てくれれば、私は、黙つて引退らう。（一九三二・六）

底本：「岸田國士全集21」岩波書店
　　　１９９０（平成２）年７月９日発行
底本の親本：「現代演劇論」白水社
　　　１９３６（昭和11）年11月20日発行
初出：「新潮　第二十九年第六号」
　　　１９３２（昭和７）年６月１日発行
入力：tatsuki
校正：門田裕志
２００７年11月20日作成
青空文庫作成ファイル：
このファイルは、インターネットの図書館、青空文庫

（http://www.aozora.gr.jp/）で作られました。入力、校正、制作にあたったのは、ボランティアの皆さんです。